Source : Andreï TARKOVSKI, *Le Temps scellé* (1985)

TEMPS, RYTHME ET MONTAGE

Avant de traiter de la spécificité de l'image cinématographique, je voudrais d'emblée éliminer l'idée assez répandue de sa nature synthétique. Je la pense erronée, car elle signifierait que le cinéma est fondé sur des spécificités d'arts voisins, sans qu'aucune ne lui soit propre. Ce qui voudrait dire que le cinéma n'est pas un art. Or, c'en est un.

Le maître tout-puissant de l'image cinématographique est le rythme, qui exprime le flux du temps à l'intérieur du plan. Le fait est que le temps s'écoule aussi à travers le comportement des personnages, ou dans l'interprétation visuelle et sonore, mais ce sont là des éléments d'accompagnement dont on pourrait théoriquement se passer sans affecter l'intégrité de l'œuvre cinématographique. On peut ainsi facilement s'imaginer un film sans acteurs, sans musique, sans décors, et même sans montage. Mais il serait impossible d'envisager une œuvre cinématographique privée de la sensation du temps qui passe. Par exemple, *L'Arrivée du train* des frères Lumière, dont j'ai déjà parlé, et certains films de l'*underground* américain. Je me souviens de l'un d'eux, où l'on voyait d'abord un homme endormi, avant d'être témoins de son réveil qui suscitait, par la magie du cinéma, un effet esthétique aussi inattendu que frappant.

A ce propos, on peut aussi mentionner un film de Pascal Aubier [1], qui ne comporte qu'un seul plan. Au début, nous est montrée la vie de la nature, majestueuse, calme, indifférente à l'agitation et aux passions des hommes. Puis, à mesure que la caméra s'avance, maniée, je dois le dire, avec une virtuosité de maître, nous repérons la silhouette d'un homme endormi, comme un point qu'on distingue à peine dans l'herbe de la pente d'une colline. Et le nœud dramatique se révèle soudain, comme si la marche du temps s'accélérait sous l'effet de notre curiosité, comme si l'on s'approchait avec une caméra à pas de loup, pour réaliser, enfin arrivés à sa hauteur, que l'homme est mort. Dans la seconde qui suit, nous en savons encore plus : l'homme n'est pas simplement mort, il a été tué. C'est un insurgé mort de ses blessures, au milieu d'une nature superbe et indifférente. Notre mémoire nous renvoie alors violemment vers d'autres événements qui bouleversent aujourd'hui le monde. Je rappelle que ce film ne comporte aucun montage, aucun jeu d'acteur, aucun décor. Seul le rythme du mouvement du temps dans le plan organise une dramaturgie qui est suffisamment complexe par elle-même.

Aucun élément d'un film ne peut trouver de sens, pris isolément : l'œuvre d'art est le film considéré dans son ensemble. Ses composantes ne peuvent être séparées artificiellement que pour quelque discussion théorique.

Je ne peux être d'accord avec ceux qui prétendent que le montage est l'élément déterminant du film. Autrement dit, que le film serait créé sur une table de montage, comme l'affirmaient dans les années 20 les partisans du « cinéma de montage », Koulechov et Eisenstein.

On dit souvent, à juste titre, que tout art nécessite un montage, c'est-à-dire une sélection, un assemblage et un ajustement d'éléments. Mais l'image cinématographique naît pendant le tournage et elle n'existe qu'à l'intérieur du plan. C'est pourquoi, en tournant, je suis si attentif à l'écoulement du temps dans le plan, pour essayer de le fixer et de le reproduire avec précision. Le montage articule ainsi les plans déjà remplis par le temps, pour assembler le film en un organisme vivant et unifié, dont les artères contiennent ce temps aux rythmes divers qui lui donne la vie.

L'idée des partisans du « cinéma de montage » (le montage assemble deux concepts pour en engendrer un troisième, un nouveau) me semble totalement contraire à la nature même du cinéma. Car un jeu de concepts ne peut être le but ultime de l'art, tout comme son essence ne se trouve pas dans un assemblage arbitraire. L'image est liée au concret, au matériel, pour atteindre, par des voies

1 Cinéaste français né en 1943. Allusion faite ici à son court-métrage *Le Dormeur.(NdT)*

mystérieuses, à l'au-delà de l'esprit. Et c'est peut-être à cela que pensait Pouchkine quand il disait : « *La poésie doit être un peu bête*. »

La poétique du cinéma, qui est mêlée à la substance matérielle la plus quotidienne, celle que nous foulons tous les jours, s'oppose au symbolique. Il suffit de regarder, à partir d'un seul plan, la manière dont un réalisateur sélectionne et reproduit cette matière, pour savoir s'il a du talent ou le don de la vision cinématographique.

Le montage n'est, au bout du compte, que la variante idéale d'un collage de plans contenue a priori à l'intérieur du matériel filmé. Monter un film de manière juste, correcte, signifie ne pas rompre le lien organique entre certains plans et certaines séquences, comme si le montage y était contenu à l'avance, comme si une loi intérieure régissait ses liens, et en fonction de laquelle nous avions à couper et à coller. La loi de la corrélation, du lien entre les plans, n'est pas toujours facile à saisir, surtout lorsque la scène a été tournée de façon imprécise. Le montage n'est plus alors un assemblage d'éléments logique et naturel, mais un pénible processus de recherche d'une articulation entre les plans, destiné à faire ressortir l'unique essentiel déjà contenu dans le matériau.

Ici s'accomplit comme un processus inversé. Une construction nouvelle s'organise d'elle-même au cours du montage, grâce aux propriétés particulières contenues dans le matériau filmé. L'ordre donné aux plans révèle en quelque sorte leur essence.

Le montage du *Miroir*, par exemple, fut un travail colossal. Il y eut plus de vingt versions différentes. Et par « version », je n'entends pas quelques modifications dans l'ordre de succession de certains plans, mais des changements fondamentaux dans la construction et l'enchaînement des scènes. J'avais le sentiment, par moments, que le film ne pourrait jamais être monté et que des erreurs impardonnables avaient été commises au cours du tournage. Le film ne tenait pas debout, il s'éparpillait sous nos yeux, n'avait pas d'unité, pas de liant intérieur, pas de logique. Puis un beau jour, alors que j'avais désespérément imaginé une dernière variante, le film apparut, le matériau se mit à vivre, les différentes parties du film à fonctionner ensemble, comme si quelque système sanguin les réunissait. Et quand cette dernière tentative désespérée fut projetée sur un écran, le film naquit sous mes yeux. J'ai longtemps eu du mal à croire à ce miracle, mais le film, cette fois, tenait debout.

C'était une mise à l'épreuve de la justesse de notre travail sur le plateau. Il était clair que si le montage dépendait de l'état intérieur du matériel filmé, et que si cet état était vraiment né pendant le tournage, le film devait alors obligatoirement se monter. L'inverse aurait été contre nature. Pour que le lien s'établisse, pour qu'il soit organique et justifié, il s'agissait de percevoir le principe et le sens de l'organisation de la vie qui existait à l'intérieur des séquences filmées. Et lorsque, Dieu merci, nous y sommes parvenus, quel soulagement ce fut pour nous tous ! *Le Miroir* avait retrouvé, et articulait, le temps même qui courait à travers chacun de ses plans. Il n'y a dans le film que deux cents plans environ, ce qui est peu par rapport aux cinq cents ou mille que contiennent en général des films de cette durée. Mais ce nombre réduit est ici dû à leur longueur.

Les raccords de plans organisent la structure du film mais ne créent pas, contrairement à ce qu'on croit d'habitude, le rythme du film. Le rythme est fonction du caractère du temps qui passe à l'intérieur des plans. Autrement dit, le rythme du film n'est pas déterminé par la longueur des morceaux montés, mais par le degré d'intensité du temps qui s'écoule en eux. Un raccord ne peut déterminer un rythme (ou alors le montage n'est qu'un effet de style), d'autant plus que le temps dans un film s'écoule davantage en dépit du raccord qu'à cause de lui. C'est ce flux de temps, fixé dans le plan, que le réalisateur doit saisir à l'intérieur des morceaux posés devant lui sur la table de montage.

Le temps fixé dans le plan dicte au réalisateur le principe de son montage. Et les morceaux qu'on ne peut monter ensemble sont ceux où le caractère du temps est trop radicalement différent. Ainsi, on ne peut pas plus monter du temps réel avec du temps conventionnel, qu'on ne peut raccorder ensemble des tuyaux de diamètres différents. Cette consistance du temps qui s'écoule dans un plan, son intensité ou au contraire sa dilution, peut être appelée à la pression du temps. Le

montage est alors une forme d'assemblage de petits morceaux faite en fonction de la pression du temps que chacun renferme.

L'unité de l'impression ressentie à travers des plans différents peut être amenée par l'unité de la pression, ou de la tension, qui détermine le rythme du film.

Mais comment percevoir le temps dans un plan ? Le temps apparaît quand est ressenti, au-delà des événements, comme le poids de la vérité. Lorsque nous réalisons distinctement que ce que nous voyons à l'écran n'est pas complet, qu'il renvoie à quelque chose qui s'étend au-delà, à l'infini. Bref, qu'il renvoie à la vie. Comme l'infini de l'image que nous avons évoqué, le film est beaucoup plus qu'il ne paraît (s'il s'agit d'un véritable film) et contient toujours davantage d'idées et de pensées que celles que l'auteur a pu consciemment y introduire. Tout comme la vie, fluide, changeante, donne à chacun la possibilité de ressentir et d'interpréter chaque instant à sa façon, de même fait un véritable film, qui fixe avec précision sur la pellicule le temps qui dépasse les limites de son cadre. Le film vit dans le temps si le temps vit en lui. La spécificité du cinéma réside dans les particularités de ce double processus.

Quand il en est effectivement ainsi, le film devient autre chose qu'une pellicule exposée puis montée, autre chose qu'une histoire ou qu'un sujet. Le film se détache de son auteur, entame sa vie propre, et change de forme et de sens en fonction de chaque spectateur. Je réfute le soi-disant « cinéma de montage » et ses principes, car il empêche le film de dépasser les limites de l'écran en ne permettant pas au spectateur d'apporter, comme en surimpression, sa propre expérience à ce qu'il voit. Le cinéma de montage propose au spectateur des rébus et des devinettes, lui fait déchiffrer des symboles, ou s'étonner devant des allégories, en faisant toujours appel à ses facultés intellectuelles. Toutefois, chacune de ces énigmes a sa solution précise. C'est ainsi, selon moi, qu'Eisenstein prive le spectateur de la possibilité de ressentir à sa manière ce qu'il voit à l'écran. Lorsque, dans *Octobre*, il juxtapose une balalaïka et Kerenski, la méthode exprime en elle-même le but recherché, dans le sens de la citation de Valéry. Le mode de construction de l'image devient le but en soi, et l'auteur engage une véritable offensive contre le spectateur, lui imposant sa propre attitude devant les événements.

Si l'on compare le cinéma à d'autres arts du temps, tels que le ballet ou la musique, le cinéma s'en distingue par le fait que le temps y est fixé dans la forme apparente du réel. Une fois fixé sur la pellicule, le phénomène est là, perçu comme une donnée immuable, même lorsque le temps y est très subjectif.

Certains artistes créent leur propre univers, d'autres reconstituent la réalité. Je fais sans doute partie des premiers, mais cela ne change pas grand-chose. Le monde que je crée peut en intéresser certains, en laisser d'autres indifférents, ou encore en irriter d'autres. Pourtant ce monde, recréé avec les moyens du cinéma, doit être perçu comme une certaine réalité objectivement reproduite dans l'immédiateté de l'instant fixé.

Un morceau de musique peut être joué de plusieurs manières et durer plus ou moins de temps. Dans ce cas, le temps est simplement une condition de certaines causes ou de certains effets disposés dans un ordre bien précis. Il y revêt un caractère philosophique, abstrait. Tandis que le cinéma parvient à fixer le temps dans ses signes extérieurs et émotionnellement saisissables. Il devient ainsi le fondement même du cinéma, comme l'est le son pour la musique, la couleur pour la peinture, le caractère pour le drame.

Le rythme d'un film ne réside donc pas dans la succession métrique de petits morceaux collés bout à bout, mais dans la pression du temps qui s'écoule à l'intérieur même des plans. Ma conviction profonde est que l'élément fondateur du cinéma est le rythme, et non le montage comme on a tendance à le croire.

Le montage existe à l'évidence dans n'importe quel art, comme la conséquence de la sélection et de l'assemblage que doit opérer l'artiste, et sans lesquels aucun art n'existerait. Ce qui est particulier au montage de cinéma est qu'il articule du temps imprimé sur des morceaux, grands

ou petits, que portent chacun en eux-mêmes un temps particulier. Cet assemblage donne naissance à une nouvelle perception de l'existence de ce temps, résultat de rejets et des coupes opérés au cours du processus. Mais, comme je l'ai dit ce qui fait la spécificité de ce collage est contenu au préalable dans les morceaux du film. Le montage, en tant que tel, n'engendre pas quelque qualité nouvelle, mais ne fait que révéler ce qui existait déjà dans les plans à monter. Le montage est anticipé au cours du tournage, il est présupposé dès le départ par la nature de ce qui est filmé. Ne sont du ressort du montage que les longueurs des morceaux et leur intensité d'existence, telles que les a enregistrées la caméra, et non pas les symboles abstraits, les objets pittoresques ou les compositions subtiles de la scène. Il ne s'agit donc pas de deux concepts semblables, dont la rencontre ferait apparaître quelque « troisième sens », selon une idée courante dans la théorie du cinéma, mais bien de la diversité de la vie perçue et fixée dans le plan.

La justesse de mon propos se confirme par l'expérience même d'Eisenstein. Le rythme,, directement lié selon lui au montage, démasque l'inconsistance de ses propos théoriques quand l'intuition lui fait défaut et qu'il n'apporte pas la pression de temps nécessaire dans les morceaux à monter. Il suffit, pour s'en rendre compte, de regarder la bataille sur le lac Tchoud, dans *Alexandre Nevski*. Ignorant cette nécessité de donner aux plans l'intensité temporelle qui leur correspond, il s'est appliqué à rendre la dynamique intérieure du combat par un montage de plans courts, souvent à l'excès. Pourtant, malgré le défilé frénétique des plans, le spectateur (du moins celui qui vient avec un esprit ouvert, qui ne sait pas d'avance qu'il s'agit d'un « classique » du cinéma, d'un exemple « classique » du montage tel qu'on nous l'enseigne au VGIK) a de l'action une impression de lourdeur et d'artifice. Tout cela tient à ce que, chez Eisenstein, les plans n'ont aucune vérité de temps. Ils sont eux-mêmes statiques et anémiques. La contradiction est alors fatale entre le plan, sans contenu temporel, et le style précipité des raccords, purement artificiel et superficiel, sans aucun rapport avec quelque temps que ce fût à l'intérieur du plan. Le spectateur ne ressent pas l'émotion voulue par l'artiste, car celui-ci ne s'est pas soucié d'insuffler au plan le vrai sentiment du temps exigé par cette bataille légendaire. L'événement n'est donc pas reconstitué, mais joué avec emphase et approximation.

Le rythme au cinéma se transmet au travers de la vie visible et fixée de l'objet dans le plan. Et de même que le tressaillement d'un jonc peut définir le courant d'un fleuve, de même nous connaissons le mouvement du temps par la fluidité du cours de la vie reproduit dans le plan.

C'est avant tout à travers ce sens du temps, à travers le rythme, que le réalisateur exprime son individualité. Le rythme colore l'œuvre de traits stylistiques. Le rythme n'est ni pensé ni construit par des procédés arbitraires purement intellectuels. Le rythme d'un film naît spontanément de la perception profonde que le réalisateur a de la vie, de sa « recherche du temps ». Je crois, pour ce qui me concerne, que le temps doit s'écouler dans un plan d'une manière digne et indépendante. Les idées alors trouvent d'elles-mêmes leur place, sans agitation, sans bavardage, ni hâte excessive. Ressentir le rythme d'un plan, c'est avoir le sentiment du mot juste dans un texte. Un mot impropre en littérature, comme un rythme inexact au cinéma, détruisent l'authenticité. (Cette notion de rythme, bien sûr, peut aussi s'appliquer à la littérature, mais dans un sens différent.)

Mais c'est ici que surgit une complication inévitable. Supposons que j'aie envie que le temps s'écoule dans un plan d'une manière digne, indépendante, pour que le spectateur ne se sente pas agressé et qu'il se livre de son plein gré à l'artiste, s'identifiant au film, l'assimilant et se l'appropriant comme une expérience nouvelle, la sienne. Et, tout de suite, la contradiction refait surface ! Le sens du temps du réalisateur reste, là encore, une forme de viol du spectateur, au même titre qu'il lui impose son monde intérieur. En effet, soit le spectateur tombe dans votre rythme, dans votre monde, et il est des vôtres. Soit il ne le fait pas, et aucun contact n'a lieu. C'est ainsi que le public se partage en celui qui vous est acquis, et celui qui vous est étranger. Ce qui est non seulement naturel, mais hélas inévitable.

Je vois donc comme mon dessein professionnel la création d'un flux de temps qui me soit distinct et individuel, de transmettre dans le plan ma propre perception de son mouvement, du plus

lent au plus impétueux. Et à l'un, il apparaîtra de telle manière, à un autre, de telle autre…

Le montage perturbe le cours du temps, l'interrompt et, simultanément, lui rend une qualité nouvelle. Sa distorsion peut être un moyen de son expression rythmique.

Sculpter le temps !

Toutefois, l'articulation de plans à l'intensité temporelle volontairement différente ne doit pas être dictée par le hasard, mais par une nécessité intérieure, être organique au film tout entier. Car aussitôt le cours organique des transitions perturbé, les accents de montage que le réalisateur aurait voulu cacher deviennent évidents, visibles. Toute accélération ou tout freinage artificiels du temps, sans rapport avec un développement endogène, tout inexactitude dans le changement du rythme intérieur, aboutissent à des raccords faux et criards.

Monter des morceaux à valeur temporelle inégale mène nécessairement à une cassure du rythme. Pourtant, si cette rupture est amenée par la vie intérieure des plans montés, elle peut alors être indispensable à l'élaboration du tracé rythmique. Pour désigner ces intensités temporelles inégales, prenons les métaphores du ruisseau, du torrent, du fleuve, de la cascade, de l'océan, lesquels, articulés ensemble, constituent un tracé rythmique unique, une nouvelle formation organique, reflet de la perception du temps qu'a l'auteur.

Pour autant que le sens du temps, chez un auteur, s'intègre réellement à sa perception de la vie, et que la pression rythmique à l'intérieur des morceaux montés dicte le choix de ses raccords, le montage révèle l'écriture du réalisateur. Il exprime son attitude à l'égard de l'idée de base du film, il est la représentation ultime de sa conception du monde. Je pense qu'un réalisateur qui monte ses films avec facilité et de façons variées est superficiel. On reconnaîtra toujours le montage d'un Bergman, d'un Bresson, d'un Kurosawa ou d'un Antonioni. Il est impossible de les confondre, car la perception que chacun a du temps, et qui s'exprime dans le rythme de ses films, est toujours la même. Quant aux films hollywoodiens, ils ont tous l'air d'avoir été montés par le même individu, tant ils sont indistincts du point de vue de leur montage…

Il s'agit, bien sûr, de connaître toutes les règles du montage, de même qu'il faut posséder toutes les lois de sa profession. Pourtant, le travail créatif ne commence qu'au moment où ces lois sont déformées et transgressées. Le fait que Tolstoï n'ait pas été un aussi brillant styliste que Bounine, que ses romans n'aient pas l'élégance et la perfection de n'importe quelle nouvelle de ce dernier, ne signifie pas pour autant que Bounine ait été plus grand que Tolstoï. Non seulement, en effet, on pardonne à Tolstoï ses longueurs et ses phrases sentencieuses ou maladroites, mais, au contraire, on les aime comme des traits de sa personnalité. Mis en présence d'une grande figure, on l'accepte même avec ses défauts, qui deviennent des caractères particuliers de son esthétique.

Si l'on essaie de sortir les personnages de Dostoïevski de leur contexte, on se retrouve bien embarrassé : ils sont « *beaux* », avec de « *pâles visages* », des « *bouches éclatantes* », etc. Cependant, cela n'a pas beaucoup d'importance, parce qu'il ne s'agit pas d'un artisan, mais d'un artiste et d'un philosophe. Bounine, qui avait un infini respect pour Tolstoï, considérait qu'*Anna Karenine* était mal écrit. Comme nous le savons, il essaya de le réécrire. En vain.

Il en est de même du montage qui ne doit pas être une performance de virtuose, mais correspondre à un besoin organique du mode d'expression personnel. Il s'agit, avant tout, de savoir pourquoi on est venu au cinéma et ce qu'on veut dire avec les moyens de sa poétique. A cet égard, il y a de plus en plus de jeunes gens, ces dernières années, qui, à peine sortis d'une école de cinéma, sont déjà prêts à faire « ce qu'il faut » en URSS ou (ce qui paie davantage !) en Occident. C'est dramatique ! Les problèmes du métier sont secondaires : tout peut s'apprendre, sauf à réfléchir avec dignité et indépendance, à être une personnalité. On ne peut contraindre quelqu'un à prendre sur ses épaules un poids qui n'est pas seulement lourd, mais parfois même impossible à porter. Pourtant il n'y a pas d'autre voie.

« *Le vin est tiré, il faut le boire.* » Celui qui trahit une seule fois ses principes perd la pureté de sa relation avec la vie. C'est pourquoi le cinéaste qui dit faire un film de transition, comme pour accumuler des forces en vue de pouvoir enfin réaliser le film de ses rêves, trompe. Pire, il triche avec lui-même, et il ne fera jamais son film.